



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2016

---

## **Continuing Peyton Place: Das Melodrama und seine Bastarde**

Binotto, Johannes

**Abstract:** Angelehnt an Gilles Deleuzes Projekt einer Bastardisierung innerhalb der Philosophiegeschichte skizziert der vorliegende Beitrag eine Medienphilosophie der Bastardisierung anhand des Bastardgenres des Melodrams. Insbesondere der melodramatische Roman Peyton Place und seine diversen, transmedialen Wiedergeburten erweist sich so als Schauplatz einer komplexen Selbstreflexion, in welcher die verschiedenen Medien nicht zuletzt auch ihre eigene, ungewisse und illegitime Genealogie zur Diskussion stellen.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich  
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-122335>  
Book Section

Originally published at:

Binotto, Johannes (2016). Continuing Peyton Place: Das Melodrama und seine Bastarde. In: Ritzer, Ivo; Schulze, Peter. Transmediale Genre-Passagen : Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden: Springer, 269-288.

---

## Continuing *Peyton Place*: Das Melodrama und seine Bastarde

Johannes Binotto

...les chemins imaginaires, par où le desir de l'enfant trouve à s'identifier au manque-à-être de la mère.

(...die imaginären Wege, über die das Begehren des Kindes sich identifizieren kann mit dem Fehlen-an-Sein der Mutter.)

Jacques Lacan (1966, S. 565)

In einer seiner gewiss berühmtesten Formulierungen beschreibt Gilles Deleuze das eigene Projekt einer anderen Philosophiegeschichte als „eine Art Arschfickerei [...] oder, was auf dasselbe hinausläuft, unbefleckte Empfängnis. Ich stellte mir vor, einen Autor von hinten zu nehmen und ihm ein Kind zu machen, das seines, aber trotzdem monströs wäre“ (1993, S. 15). Der Philosoph zeichnet sich somit für Deleuze dadurch aus, dass er aus den anderen Philosophen und ihren Texten Bastarde hervorbringt, die von diesen selbst, wie auch von der traditionellen Philosophiegeschichte als monströse Ausgeburten abgelehnt werden, gleichwohl aber deren tatsächlichen Nachkommen sind.

Fürs Kino freilich liesse sich Entsprechendes behaupten. Dies umso mehr, als der Film Deleuze zufolge selber schon Philosophie betreibt. Denn wie Deleuze in seinen beiden Kino-Büchern zeigt, beschränkt sich der Film weniger darauf, ein Gegenstand für die Philosophie zu sein als vielmehr selber neue philosophische Begriffe zu kreieren, so dass – wie Deleuze auf den letzten Seiten seines zweiten Kino-Buchs noch einmal mit Emphase feststellt – schliesslich gar die Frage „Was

---

J. Binotto (✉)  
Zürich, Schweiz  
E-Mail: j.binotto@es.uzh.ch

ist Kino?“ ersetzt werden kann durch die Frage „Was ist Philosophie“ (Deleuze 1991, S. 358).

Dieses eigenständige Philosophieren des Films, so mein Vorschlag, ließe sich indes gerade auch darin zeigen, wie der Film eine Bastardisierung seiner (medialen) Vorgänger betreibt. So wie der Deleuze'sche Philosoph die Theorien der anderen „von hinten nimmt“, so zeugt auch der Film mit den Stoffen, denen er sich annimmt und an denen er sich vergeht, unentwegt Bastarde, die sich zwar mitunter monströs ausnehmen und von den Autoren selbst als illegitimen Nachwuchs abgelehnt werden mögen, die aber genau deswegen hoch bedeutsam sind. Die oft beklagten Praktiken des klassischen Hollywood, bei seinen Adaptationen von Stoffen diese mitunter bis zur Unkenntlichkeit („monströs“) zu verändern, und die man darum gerne als Beleg mangelnder Reflexion und Ausdruck einer rein ökonomisch orientierten Kulturindustrie nimmt, könnten sich somit gerade als jene Momente entpuppen, in denen sich der Film als besonders reflexiv erweist, und dies auch wenn es von den Filmemachern so gar nicht beabsichtigt gewesen sein mag.<sup>1</sup> Unabhängig von den Intentionen der Filmindustrie, so meine Behauptung, betreibt der Film allein mittels seiner Praktiken der Bastardisierung unweigerlich (Medien-)Philosophie im Deleuze'schen Sinne.

Insbesondere anhand des Genres des Melodramas und dessen wuchernder und monströsen Fortpflanzung durch verschiedene Formate und Medien hindurch lässt sich dies besonders prägnant zeigen, ist doch das Melodram an sich schon als „Medienbastard“ zu verstehen, wie dies unlängst Daniel Eschkötter, Bettine Menke und Armin Schäfer vorgeschlagen haben (vgl. Eschkötter et al. 2013). Mit dem Begriff des „Medienbastards“ spielen die Autoren darauf an, dass der Bastard und die mit ihm assoziierten Themen wie jene der Illegitimität und der gestörten Familienordnung zu den Standardsituationen melodramatischer Narrative gehören. Zugleich aber ist damit auch an die zeitgenössische Kritik erinnert, welche das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstehende Bühnenmelodram gerne abschätzig als „Bastardgenre“ bezeichnet und damit ihre Skepsis gegenüber diesem fragwürdigen Abkömmling der Tragödie zum Ausdruck brachte: „Der Medienbastard ‚Melodram‘ wurde vom Theater und der Musik gezeugt, doch fand das Kind nicht dieselbe Anerkennung wie seine ältere Schwester, die Oper, die als Transformation der Tragödie galt. Von Anfang an stand es unter dem Verdacht, dass es ihm an der Ernsthaftigkeit seines (unbestimmten) Vorfahren, der Tragödie, mangle“ (Eschkötter et al. 2013, S. 7). Als Ausgeburt einer illegitimen Verbindung von Theater und Musik bleibt das Genre des Melodramas auch später Schauplatz

<sup>1</sup> Siehe dazu in extenso den von Ivo Ritzer (2015) herausgegebenen Band: *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*.

problematischer „medialer Koppelungen“ und erweist sich mithin, den Autoren zufolge, als „Meta-Genre, das nicht zuletzt auf die Genese, Form und Funktionen von Genres und Medien, auf die Gesetze der Gattung reflektiert“ (Eschkötter et al. 2013, S. 16).

In Anlehnung an diese These soll im Folgenden gezeigt werden, wie ein bestimmtes Melodram über seine transmedialen Bastard-Nachkommen nicht nur das eigene Genre und dessen fundamentale Thematiken reflektiert, sondern dabei immer auch die jeweiligen medialen Konstellationen bedenkt, in denen es sich ausformt, um so quasi nebenbei eine Theorie dieser Medien-Dispositive und ihrer gegenseitigen (genealogischen) Verbindung zu liefern. Selten lässt sich dies prägnanter zeigen, als anhand des Melodrama-Stoffes *Peyton Place* und seiner diversen medialen Inkarnationen – ein Stoff mithin, dessen exzessive Verarbeitung geradezu als Exempel amerikanischer Kulturindustrie und deren Massenproduktion gelten kann. Haben die Melodramen bestimmter Filmautoren wie etwa Douglas Sirk oder Vincente Minnelli längst die Anerkennung der Filmwissenschaft gefunden, so dass die Arbeiten über sie längst als Klassiker der Filmwissenschaft gelten,<sup>2</sup> so sind die *Peyton Place*-Filme und -Serien als angeblich gesichtslose Massenprodukte bis heute nahezu komplett unbeachtet geblieben und gelten allenfalls als minderwertige Exemplare innerhalb eines ohnehin schon verdächtigen Genres. Umso bedeutsamer ist es, zu zeigen, dass und wie diese Kulturprodukte, nicht trotz, sondern gerade in ihrer bloßen Warenförmigkeit, nichts weniger als eine eigentliche Medienphilosophie vorführen.

---

## 1 Die unendliche Geschichte von *Peyton Place*

„This is the continuing story of *Peyton Place*“ – mit diesen Worten begrüßte der amerikanische Fernsehsender ABC am 15. September 1964 die Zuschauer zu dem, was sich im Nachhinein als Geburtsstunde der amerikanischen *soap opera* erweisen sollte (vgl. Cashmore 1994, S. 120).<sup>3</sup> Fünf Jahre lang und über insgesamt 514 Episoden sollte die Fernsehserie *Peyton Place* laufen und dabei seine *continuing story* vor den Augen der Zuschauer endlos weiter stricken.

---

<sup>2</sup> Zu denken wären hier an die Arbeiten von Thomas Elsaesser (1972); Laura Mulvey (1977/1978) oder Geoffrey Nowell-Smith (1991). Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf Simon Roloffs präzise, und zumindest dem Titel nach mit meinem Aufsatz verwandte Untersuchung zur Genealogie und Familie in den Filmen Douglas Sirks (siehe Roloff 2013).

<sup>3</sup> ABC versuchte damit den Erfolg der britischen Serie *Coronation Street* zu wiederholen, jener Serie, die gemeinhin als Prototyp aller TV-Soap Operas gilt (Vgl. Luckett 1999, S. 77 f.).

Tatsächlich aber war diese Fernsehserie eigentlich nur die letzte Re-Inkarnation einer endlosen Geschichte, die schon viel früher begonnen hatte und die mithin der Grund war, dass den Fernsehzuschauern die Geschichte um das Städtchen Peyton Place und dessen Bewohner bereits bestens bekannt war, noch ehe überhaupt die erste Folge der Serie gesendet wurde.

1956 veröffentlicht die Autorin Grace Metalious aus New Hampshire ihren Debütroman *Peyton Place*, der die schmutzigen Geheimnisse hinter den wohl-anständigen Fassaden einer fiktiven New England Kleinstadt zum Thema macht. Und rasend schnell entwickelt sich der Roman zu einem Bestseller, der alle bis dahin bekannten Bucherfolge in Amerika in den Schatten stellt. Allein in den ersten zehn Tagen nach der Veröffentlichung sind bereits 60.000 Exemplare verkauft (vgl. Cameron 1999, S. viii). Rasch überflügelt *Peyton Place* auch Margaret Mitchells *Gone with the Wind*, der bis dahin als größter Bucherfolg aller Zeit gegolten hatte, und so werden bis Mitte der 1960er Jahre über zehn Millionen Exemplare von Grace Metalious Roman verkauft (vgl. Toth 1981, S. 207; Halberstam 1993, S. 578 f.). Der Name „Peyton Place“ ist schliesslich gar in den allgemeinen Wortschatz eingangen und wird noch heute als gängige Bezeichnung für jede Form von kleinstädtischer Doppelmoral und Heuchelei benutzt.

In besonderem Maße zu diesem sagenhaften Erfolg beigetragen hat zweifellos der Skandal, welchen dieses Buch bei seiner Publikation verursacht hat und der dazu führte, dass *Peyton Place* in einigen Bundesstaaten verboten und von diversen Bibliotheken auf den Index gesetzt wurde (vgl. Cameron 1999, S. viii f.). In der Tat thematisiert die Autorin in ihrem Buch so insbesondere für die 1950er Jahre heikle Themen wie Homosexualität, unehelichen Nachwuchs, Untreue, häusliche Gewalt, sexuellen Missbrauch, Abtreibung und Inzest.

Noch im selben Jahr seiner Veröffentlichung wird der Roman von 20th Century Fox verfilmt unter der Regie von Mark Robson und mit Lana Turner in einer der Hauptrollen, die dafür die einzige Oscar-Nomination ihrer Karriere erhalten sollte. Und obwohl Jerry Wald, der Produzent des Films, die Autorin Metalious als *story consultant* nach Hollywood einlädt, verändert die Traumfabrik für die Filmadaption den Roman erheblich. Nichtsdestotrotz wird auch der Film *Peyton Place* zum Blockbuster, und ob dem sagenhaften Kino-Erfolg wird Grace Metalious vom Filmproduzenten Jerry Wald gleichsam gezwungen, einen Nachfolge-roman zu schreiben – *Return to Peyton Place* –, welcher dann 1959 in die Läden kommt (vgl. Cameron 2007, S. vii–xxv). Dieser zweite Roman ist zwar nicht ganz so erfolgreich wie der erste, wird aber ebenfalls ein Bestseller. Und auch dieser Roman – der eigentlich kaum mehr als ein Hollywood-Treatment ist – wird verfilmt, wenn auch und interessanterweise, mit einer komplett neuen und im Vergleich zum Vorgängerkino auch deutlich schlechteren Besetzung. Angeblich war dieses Sequel

*Return to Peyton Place*, der 1961 in die Kino kommt, nicht zuletzt dazu gedacht, ein ans Fernsehen verlorenes Publikum in die Kinos zurückzulocken (vgl. Toth 1981, S. 218), trotzdem passiert nur wenig später mit dem Stoff selbst genau dies: Er wandert ins Fernsehen ab und findet zwischen 1964 und 1969 seine vorläufig letzte mediale Form in der bereits erwähnten TV-Serie, wobei 1977 und 1985 – sozusagen als Nachbeben der erfolgreichen Fernsehserie – noch zwei Fernsehfilme entstehen: *Murder in Peyton Place* sowie *Peyton Place: The Next Generation*.

## 2 Wiederholungszwang, inner- und ausserhalb

So zeigt sich denn allein in dieser erstaunlichen Produktionsgeschichte eine interessante Genealogie: ein Skandal-Roman, der einen Film gebiert, der wiederum einen Roman zeugt, welcher wiederum einen Film hervorbringt, was schließlich in die Geburt der ersten US-Fernseh-Soap mündet. Offenkundig ist die sich über fast drei Dekaden fortsetzende Produktionsgeschichte von *Peyton Place* mit all ihren verschiedenen Fortführungen und Wiedergeburten in unterschiedlichen Medien selbst schon die Geschichte eines Wiederholungszwanges. Doch ist dies umso faszinierender, wenn man bedenkt, dass es auch in der hier erzählten Story unentwegt darum geht, dass eine traumatische Vergangenheit immer wieder aufs Neue wiederholt und durchgearbeitet werden muss. Handelt bereits Grace Metalious' ursprünglicher Roman davon, wie im Laufe von mehreren Jahrzehnten die Hauptfiguren des Romans sich gezwungen sehen, die traumatischen Erlebnisse der Vergangenheit immer wieder neu zu durchleben, so spiegelt sich dieser Durcharbeitungsprozess nun auch in den Produktionsmechanismen der Unterhaltungsindustrie, welche Metalious' Roman für das jeweilige Medium immer wieder neu überarbeitet. Im Roman wird beispielsweise einer der Figuren, die aus ärmlichen Verhältnissen stammende Selena Cross, immer wieder heimgesucht von den traumatischen Erlebnissen ihrer Jugend – die Vergewaltigung und Schwängerung durch ihren Stiefvater Lucas sowie die darauf erfolgte Abtreibung, ausgeführt vom Arzt des Städtchens, Dr. Matthew Swain. Als sie den Stiefvater in Notwehr erschlägt, sieht sie sich schließlich gezwungen, ihr Trauma vor Gericht und damit vor aller Öffentlichkeit auszubreiten. Diese Wiederkehr des Verdrängten, für welche die Storyline um Selena Cross steht, war indes im Laufe der verschiedenen Überarbeitungen und Adaptionen des Romans selber zum Gegenstand einer wiederholten Verdrängung geworden: So war in Grace Metalious' ursprünglichem Manuskript der Vergewaltiger nicht etwa Selenas Stief- sondern ihr leiblicher Vater, und es war erst auf Veranlassung ihrer Verlegerin Kitty Messner, dass Grace Metalious diesen Inzest für die Publikation kaschierte (vgl. Hirsh-Dickinson 2011, S. 71). Für die

Filmversion schließlich gingen die Kaschierungen noch weiter, indem keine Abtreibung vorgenommen wird, sondern Selena das Ungeborene in Folge eines Sturzes verliert. Wiederholung und Verdrängung – diese beiden Prinzipien, welche das Leben der Romanfiguren *innerhalb* der Erzählung bestimmen, zeigen sich, einer *mise-en-abyme* gleich, nun plötzlich auch auf Ebene der Darstellung selbst, in den verschiedenen Umarbeitungen, welche die Erzählung erfährt.

So scheint es denn mehr als sinnig, dass diese Struktur exzessiv wiederholter Verdrängung, welche sowohl die Handlung von *Peyton Place* als auch deren jeweilige mediale Darstellungsweise bestimmt, ihre ultimative Form in einer TV-Serie finden sollte. Auf Storyebene sind die oben erwähnten Traumata von Metalious' Roman nun gänzlich der Verdrängung anheim gefallen: Weder wird Selena Cross in der TV-Soap von ihrem Stiefvater missbraucht und geschwängert noch nimmt der Arzt Matthew Swain (der notabene in der Serie die Rolle des Erzählers inne hat) eine Abtreibung vor. Die einst quälende Vergangenheit der *Peyton Place*-Saga scheint vollkommen unter den verschiedenen Deckschichten der diversen Adaptationen verschwunden zu sein, ganz analog zu der von Annette Kuhn konstatierten Tendenz der TV-Soap, (traumatische) Anfänge vergessen zu machen: „not only do soaps never end, but their beginnings are soon lost sight of“ (1987, S. 339).

So nimmt sich denn auch die Fernsehserie auf der Handlungsebene sehr viel versöhnlicher und kitschiger aus als der ursprüngliche Roman. Doch so sehr es den Fernsehproduzenten und Autoren auch darum gegangen sein mag, die Schonungslosigkeit von Metalious' Prosa zu verwässern, sie zu verdrängen zugunsten einer heilen Fernsehwelt: Auch und gerade in der Fernsehserie kehrt das Verdrängte wieder, und wenn nicht auf der Handlungsebene, so doch umso mehr auf medialer Ebene, in Form der Wiederholungsstruktur der Serie an sich.

---

### 3 Generationenkonflikt, personal und medial

Dass TV-Soaps schlechterdings nicht anders können als schon allein ihrer Form wegen Wiederholungszwänge zu inszenieren, mag einem freilich banal erscheinen. Erstaunlich aber ist, wie die Fernsehserie *Peyton Place* diese ihr eigene Wiederholungsstruktur nicht bloß ausagiert, sondern zugleich innerhalb der Handlung berücksichtigend luzide kommentiert und theoretisiert.<sup>4</sup> So kommt in der 28. Episode der ersten Staffel die Hauptfigur Allison MacCanzie aus dem Kino nach Hause, worauf

---

<sup>4</sup> Womit ganz nebenbei auch der in den letzten Jahren immer wieder kolportierte Mythos, die amerikanische Fernsehserie habe sich erst Anfang des neuen Jahrtausends dank HBO und sogenannten *quality serials* wie *The Wire* und *The Sopranos* zur intellektuell anspruchsvollen Kunstform gemausert, zumindest in Frage gestellt wäre. Siehe dazu auch Ritzer 2011.

sich im Wohnzimmer zwischen ihr und ihrer alleinerziehenden Mutter folgender Dialog entspinnt:

Allison: Funny thing. In movies there's always an ending. A happy one or a tragic one. But in real life, people have to go on living, getting older. They become middle-aged and utterly uninteresting, and still they have to put up with one another.

Constance: What you choose when you're young you have to live with the rest of your life, one way or another. Life isn't romantic.

Allison: Isn't it sometimes? Sometimes don't people fall in love and feel romantic? Does that always have to change?<sup>44</sup> keine Anführungs-

Constance (nach einer langen Pause): I don't know. und Schlusszeichen

Allison (nachdem sie das Foto ihres verstorbenen Vaters vom Kaminsims nimmt und es betrachtet): Would this have changed?

Im Kino gebe es immer ein Ende, ein tragisches oder glückliches, sinniert Allison, nur das Leben gehe immer weiter. Damit benennt die Heldin nicht nur den fürs Genre kennzeichnenden Umstand, dass im Melodrama eben nichts jemals wirklich vergangen, wirklich *past* ist, sondern bringt damit gleich noch die formalen Eigenschaften jenes Mediums auf den Punkt, in dem sie sich hier bewegt. In einer verblüffend selbstreflexiven Geste grenzt die Serienfigur die potentiell endlose Fernsehserie ab von ihrem Konkurrenz- und Vorgängermedium des Kinofilms und dessen Ausrichtung auf ein, wie auch immer geartetes, Ende hin. Zusätzlich verblüffend aber ist, dass dieses verkappt medien- und genretheoretische Gespräch ausgerechnet von den Schauspielerinnen Mia Farrow und Dorothy Malone gespielt wird, zwei Darstellerinnen also, die paradigmatisch für zwei verschiedene Epochen der amerikanischen Filmgeschichte stehen: Denn während die Mutter von Dorothy Malone gespielt wird, eine der letzten Repräsentantinnen des Classical Hollywood, sollte Mia Farrow, die in dieser Fernsehserie ihr Schauspiel-Debüt gibt, später zu einer der Ikonen des New Hollywood werden. Bemerkenswert ist mithin auch, dass Dorothy Malone im Laufe dieses Gesprächs eine vor ihr stehende Kerze zu streicheln beginnt (Abb. 1) – eine Geste, die an jene ganz ähnliche Handlung in der Schlusszene von Douglas Sirks *Written on the Wind* (1956) erinnern mag, in welcher Malone den Miniatur-Ölbohrturm auf dem Pult des verstorbenen Vaters in die Hände nimmt (Abb. 2). Während bereits über die Person Dorothy Melones ein intertextuell-transmedialer Verweis auf die Kinomelodramen Douglas Sirks hergestellt wird, so scheint diese Geste diese Verbindungslinie zwischen Kino-Melodram und Fernseh-Soap noch zu betonen. Auch dass es in beiden Szenen um den abwesende Väter geht, ist dabei signifikant. So wie in beiden Szenen gefragt wird, wie das Erbe der Väter tradiert werden kann, stellt sich auch auf der Meta-Ebene die Frage nach der (Dis-)Kontinuität zwischen altem und neuem Melodram, zwischen Old- und New Hollywood, zwischen Sirk und *Peyton Place*, zwischen Film und Fernsehen. Das Genre sinniert über seine eigene Genealogie.





**Abb. 1** Peyton Place



**Abb. 2** Written on the Wind

#### 4 Fotografie: ein Bild-des-Vaters

Ob sich auch dies geändert hätte, fragt Allison mit Blick auf die Fotografie des Vaters (Abb. 3) und spekuliert darüber, wie das Leben wohl verlaufen wäre, wenn er nicht gestorben wäre. Indes – und das ist die heimliche Pointe dieser Szene, wie man im Laufe der Serie herausfinden wird – Allisons Vater ist gar nicht tot. Vielmehr hat die Mutter Constance MacKenzie ihrer Tochter die wahre Identität des Vaters stets verheimlicht, um ihr nicht sagen zu müssen, dass sie illegitimer Herkunft ist. Der Mann auf dem Foto auf dem Kaminsims ist somit auch gar nicht Allisons wirklicher Erzeuger, als vielmehr das Bild von Irgendjemandem, ein Platzhalter. Das Foto ist ein Zeichen ohne Referent, buchstäblich nur die bloße Imagination eines Vaters, oder in Anlehnung an Jacques Lacan<sup>5</sup> Begriff, der des „Name-des-Vaters“ (1991, S. 119), nur das Bild-des-Vaters: ein *image-du-père*. Doch so wie sich bei Lacan (2003, S. 255–261) der imaginäre Vater als Agent der Privation fungiert, so entpuppt sich auch hier dieses *image-du-père* unweigerlich als ein *image-du-perte* – ein Bild des Verlusts, in mehrfachem Sinne: Während für Allison die Fotografie einen Vater zeigt, der zwar verloren ist, einst aber existierte, zeigt für die Mutter, wie auch für den mitwissenden Zuschauer, die Fotografie eine noch viel fundamentaleren Verlust. Nicht einmal das bloße Bild des Vaters ist echt,



Abb. 3 Peyton Place

sondern nur eine Fälschung. Den Vater, den Allison zwar verloren zu haben, aber zumindest auf der Fotografie noch wiederzuerkennen glaubt, gab es gar nie.

Darüber hinaus aber steht die Fotografie in dieser Szene unweigerlich auch für jenen anderen verlorenen Vater, den verloren gegangenen Vater des filmischen Mediums selbst: die Fotografie, aus welcher der Film einst, irgendwie, geboren wurde. Thematisiert die Serie mittels Dialog und Casting der Figuren die Abstammung und Abweichung der Fernseh-Soap vom Kinofilm, so geht besagte Szene mit ihrer Fokussierung auf eine Fotografie in der Genealogie sogar noch einen Schritt weiter zurück: Mit der Fotografie wird an die zweifelhaften Ursprünge des Mediums Film erinnert, an die fragwürdige Herkunft des Films aus der Fotografie. Wie Raymond Bellour festgehalten hat, „erlaubt mir die Fotografie im Kino zu denken. Sie erlaubt mir, sowohl den Film zu denken wie die Tatsache zu denken, im Kino zu sein“ (1990, S. 77). So verweist die Fotografie-des-Vaters unweigerlich auf jene starren Einzelbilder, jene Fotogramme, aus denen der Filmstreifen besteht. Zugleich aber wird diese Herkunft des Films aus der Fotografie immer auch unterschlagen, verleugnet, zeichnet sich doch das Bewegtbild überhaupt erst dadurch aus, dass es beim starren Einzelbild nicht (stehen) bleiben mag. So sehr der Film aus Einzelbildern gemacht sein mag, damit er Bewegungen auf der Leinwand evozieren kann, muss er das Einzelbild buchstäblich verdrängen, es unentwegt und rasend schnell durch immer neue Einzelbilder ersetzen. Wo hingegen das Bild stehen bleibt, setzt der Film sich selbst aufs Spiel. So stellt das Auftauchen der Fotografie, dieser Moment des „nachdenklichen Zuschauens“ und des denkenden Innehaltens, von dem Bellour spricht, auch einen Moment gefährlicher Stasis dar, wie dies Garrett Stewart (1999) eindrücklich gezeigt hat. Diese Stasis des bewegten Bildes, auf welche mit dem Auftritt der Fotografie verwiesen wird, bedeutet den Tod des Bewegtbildes, und wo der Filmstreifen ins Stocken gerät, droht dieser – zumindest in der einstigen Projektionstechnik – unweigerlich durchzubrennen. So muss der Film, will er lebendig bleiben, dieses Innehalten in Erinnerung an die eigene fotografische Herkunft buchstäblich aufschieben, auf später.

Dies alles schwingt in der oben beschriebenen Szene mit: Die illegitime Tochter betrachtet das angebliche Foto ihres Vaters, das ja gar nicht ihren Vater zeigt, und mit derselben Geste thematisiert der Bastard Fernseh-Film seine eigene, unklare Herkunft, sein eigenes prekäres Verhältnis zum Vater-Medium Fotografie. Oder anders gesagt: Im Melodram fragen sich nicht nur die Figuren, sondern auch die Medien, wo sie denn eigentlich herkommen.

Indes hat diese verblüffende doppelte Thematisierung eines sowohl personalen wie medialen Bastardtums seinerseits Vorfahren innerhalb der *Peyton Place*-Franchise. So ist nämlich besagte Szene aus der Fernsehsoap ihrerseits nur ein Abkömmling, nur ein Bastard einer ganzen Ahnenreihe von Foto-Szenen, von denen es bereits in den *Peyton Place*-Kinofilmen wimmelte.

## 5 Playing photography

So finden wir bereits im ersten Kinofilm von 1956 eine vielsagende Szene, in welcher Allison sich von dem Foto ihres angeblichen Vaters verabschiedet, welches auch hier seinen festen Platz auf dem Kaminsims hat. In Form eines alltäglichen Rituals geht Allison ins Wohnzimmer und gibt dem Bild des Vaters einen Kuss, während sie dabei von ihrer Mutter beobachtet wird (Abb. 4). Die Parallelität der Gesten zwischen der bereits beschriebenen Szene aus der Fernsehserie und dieser Szene aus dem Kinofilm ist offensichtlich, und doch ist im Kinofilm die Situation noch zusätzlich kompliziert: Zwar hat die Mutter Constance diese Fotografie (welche auch hier in Wahrheit einen Fremden und nicht Allison's tatsächlichen Vater zeigt) aufgestellt, um ihre Affäre zu vertuschen, und um zu verhindern, dass die Tochter ihre eigene Illegitimität herausfindet. Zugleich aber ist im Kinofilm von 1956 die Mutter von der konstanten Angst getrieben, ihre Tochter könnte dereinst denselben Fehler machen wie sie und ihrerseits eine Affäre mit einem verheirateten Mann beginnen. Damit erscheint die Fotografie zutiefst ambivalent. So wie das Symptom der Psychoanalyse, welches zwar gebildet wird, um mit einem Leiden leben zu können (vgl. Lacan 1976, S. 15), dabei aber zugleich unentwegt auf dieses verdrängte Leiden hinweist, so ist auch die Fotografie-des-Vaters ein Symptom: Während die Fotografie über das Fehlen des Vaters, wie auch den Fehler der Mutter hinwegtäuschen soll, erinnert sie zugleich doch immer an eben dieses Fehlen/diesen Fehler. Wenn die Tochter die Fotografie-des-Vaters liebkost, meint die Mutter, sie solle doch bitte mit diesem absurden Ritual aufhören, und unweigerlich kommt das Gespräch auf all die Themen, von denen die Mutter nichts hören möchte, so auch auf die Frage, warum die Mutter nicht wieder heiraten wolle und wie es eigentlich war, mit dem Vater zusammenzuleben – lauter schmerzhaft Erinnerungen an etwas, was die Mutter gerne verdrängen würde, so diese schliesslich

bis



Abb. 4 Peyton Place

entnervt ausruft: „Would you stop talking about fathers and husbands and marriage“. Die Fotografie-des-Vaters, welches die <sup>ta</sup>Trauma der Vergangenheit verdecken soll, erweist sich so in Wahrheit als Katalysator einer allmorgendlichen Wiederkehr des Verdrängten. Statt zu kitten, was nicht in Ordnung ist, stellt die Fotografie diese <sup>Ordnung</sup>nur immer wieder aufs Neue in Frage.

Als die Mutter eines Abends nach Hause kommt und ihre Tochter beim Schmusen mit einem Schulkameraden erwischt, findet dies prompt im Wohnzimmer, unter dem Blick der falschen Fotografie-des-Vaters, statt. Die Angst der Mutter, die sie jedes mal ergreift, wenn sie die falsche Fotografie des Vaters sieht, die Angst, die eigene Tochter könnte dereinst ebenso leichtsinnig sein, wie sie es einst war, scheint sich bereits bewahrheitet zu haben. Da helfen auch die beschwichtigenden Worte des Jungen wenig, mit dem die Tochter geschmust hat. Im Gegenteil. Es sei doch nur ein Spiel gewesen, sagt dieser, ein Spiel mit bedeutungsvollem Namen: „We were playing a game called photography. You turn off the lights and see what develops.“

---

## 6 Mutter-Bild

Im Kinosequel schliesslich, im Film *Return to Peyton Place*, wird dieses Spiel mit Wiederholungen, mit Abbildern und Fotografien fortgeführt: Allison ist mittlerweile Schriftstellerin geworden und hat über die diversen Geschehnisse im Städtchen Peyton Place – den Vergewaltigungsskandal um ihrer Schulfreundin Selena Cross, aber auch die Erkenntnis ihres eigenen Bastardtums – ein Buch geschrieben, welches nun seinerseits innerhalb der Gemeinde von Peyton Place eine Wiederkehr des Verdrängten in Gang setzen wird. Da mutet es geradezu brillant an, dass all die Figuren, die man bereits aus dem ersten Film kennt, nun von lauter neuen (und zudem weniger talentierten) Darstellern verkörpert werden. Natürlich war diese Entscheidung, die Schauspieler auszuwechseln nur ökonomisch motiviert, um Gagen zu sparen, und ist zugleich doch von einer bestechenden Logik: So scheinen alle Figuren nur Abbilder, schlechte Kopien, Bastarde <sup>r</sup>ihre selbst. Und auch die Gesten und Situationen wiederholen sich, leicht verschoben: So wird sich Allison nämlich im Laufe der Überarbeitung ihres Romans in ihren Verleger verlieben – einen verheirateten Mann. Damit tritt nun ein, wovor die Mutter im ersten Film solche Angst hatte. Und wiederum spielen bei dieser Affäre zwischen junger Frau und verheiratetem Mann Fotografien eine wichtige Rolle: Wenn Allison dem Verleger berichtet, wie sie von ihrer eigenen Illegitimität erfahren hat – eine Szene, in der sich die ebenfalls illegitime Annäherung zwischen ihr und dem Verleger anbahnt – wird Allison wieder zu einer Fotografie greifen, so wie früher zur Fotografie des Vaters (Abb. 5). Doch diesmal zeigt das Bild eine Frau – die Gattin des

**Abb. 5** Return to Peyton Place**Abb. 6** Return to Peyton Place

Verlegers. So haben sich, wie in einem strukturalen Dreieck, die Positionen verschoben: Die Tochter findet sich in der Situation wieder, welche einst die Mutter erlebte, und statt dem Liebhaber/Vater zeigt die Fotografie nun dessen Frau.

Noch einen Schritt weiter aber geht die spätere Szene, wo Allison nun selber zu einem Foto gemacht werden soll, weil es nämlich darum geht, Publicity-Aufnahmen für den Umschlag ihres Buches zu machen. „That’s the trouble with you writers“ hatte der Verleger eben noch zu Allison gesagt, um noch mehr traumatische Details der Vergangenheit aus ihr hervorzulocken und ins Buch einfließen zu lassen: „you refuse to expose yourself“. Dabei ist das englische „expose“ eben nicht nur im Sinne des „Sich-Öffnens“ zu verstehen, sondern auch im fotochemischen Sinne von „belichten“. Denn genau das ist, was der Verleger mit Allison anstellen wird: eine Fotografie. Wir sehen zu, wie Allison im Fotostudio posieren muss, bekleidet mit einem karierten Holzfällerhemd und auf einem Hocker vor der Schreibmaschine sitzend (Abb. 6). Und anschliessend ans Shooting erklärt der Verleger

seinem Protegé die Mechanismen der Kulturindustrie: Das Manuskript eines Autors müsse durch den Verleger umgearbeitet werden, dieser wiederum kreierte aus diesem Material ein Image, welches dann an die verschiedenen Presseorgane, die Zeitungen, das Radio und das Fernsehen weitergereicht werde, die dann ihrerseits dieses Image an die potentiellen Leser verbreite. Die These, in den *Peyton Place*-Melodramen werde die Frage nach genealogischer Abstammung immer zugleich auf personaler wie auf medialer Ebene verhandelt, wird hier nun von dem Verleger selbst bestätigt, wenn er zuerst seine Autorin dazu drängt, das eigene Bastardtum ins Buch zu integrieren und ihr anschliessend erklärt, dass es eben *Images* – Fotografien – brauche, nicht nur um Filme zu machen, sondern auch um Bücher zu verkaufen. Das Schreiben sei allenfalls der erste Schritt, auf den eine ganze Serie von transmedialen Neuauflagen zu folgen habe: „newspaper, radio, television“ und, so möchte man noch hinzufügen: *cinema* – das sind die Abkömmlinge, die medialen Bastarde, welche ein Buch zeugen muss.

Nicht zuletzt aber ist diese Szene und die Rede des Verlegers auch ein selbstreflexiver Kommentar zu den diversen Transformationen, welche Grace Metalious' Roman hatte durchlaufen müssen, bis er zu eben jenem Film geworden ist, den wir hier sehen. Signifikant dabei ist indes, dass dieses Image, dieses Foto, welches der Verleger in in dieser Szene schießen lässt und gegen das sich unsere Jungautorin zunächst so sträubt, genau jenes Foto zitiert, welches auf dem Umschlag der Erstausgabe des Romans *Peyton Place* von Grace Metalious abgebildet war (Abb. 7). Was dieses Zitat indes so komplex macht, ist der Umstand, dass im Film Allison ihre Aufmachung für dieses Foto explizit als Verkleidung als ein „get-up“ diffamiert. Ging es bei dem tatsächlichen Foto von Grace Metalious darum, die Autorin in eben jener unprätentiösen Kleidung zu zeigen, wie diese als Hausfrau zuhause rumlief, so diffamiert die Verfilmung diese Authentizität nun als bloße Inszenierung. Bedenken wir, dass es sich hier um den Film *Return to Peyton Place* handelt, also die Verfilmung eines Sequels, das nur geschrieben wurde aufgrund einer Verfilmung eines ursprünglichen Buches. Es ist also ein Bastard der vierten Generation, den wir hier vor uns haben, und der nun in dieser Szene auf den frühesten Beginn, auf die ursprüngliche Autorin, die Mutter dieses Stoffes zurückverweist, doch nur um diese lächerlich zu machen. Die Allison von *Return to Peyton Place*, ein vierfach bastardisiertes alter ego der ursprünglichen Schriftstellerin, macht sich gleichsam lustig über diese und setzt sich an deren Platz – ein Positionswechsel, der umso auffälliger ist, als die Schauspielerin, welche die Rolle Allisons spielt, nicht im geringsten der Autorin Grace Metalious gleicht. Denn während die Autorin Grace Metalious dunkelhaarig und eher übergewichtig war, ist Carol Lynley, die Darstellerin Allisons weißblond und schwächling.



*Photo by LARRY SMITH*

Grace Metalious is the most surprising new novelist of the year. In *PEYTON PLACE* this Pandora in blue jeans lifts the lid off a small New England village, in the most explosive novel since *KINGS ROW*.

**Abb. 7** Grace Metalious



Dass diese Verdrängung der Autorin durch ihren medialen Bastard nicht nur innerhalb des Filmes stattfindet, sondern auch in die Realität überschwappte, zeigt ein Wochenschaubericht der Zeit, in welcher man sieht, wie die Autorin Grace Metalious gemeinsam mit der Darstellerin Carol Lynley die Taschenbuchausgabe des Romans *Return to Peyton Place* überreicht kriegt: Ist es im Verlagsbüro zwar noch die Autorin Metalious, welche als erste ihr eigenes Buch in die Hand gedrückt bekommt, so hat der Lastwagenfahrer, den man danach sieht und der die frisch gedruckten Bücher ausliefern soll, bereits einen wesentlichen Wechsel vollzogen: Anstelle der Autorin streckt er das Buch als erstes der Schauspielerin hin und lässt es von dieser signieren (Abb. 8). Erst danach darf auch die eigentliche Verfasserin ihre Unterschrift in das Buch schreiben. Der Fahrer verhält sich grad so, als sei der illegitime Film-Abkömmling aus Hollywood die eigentliche Urheberin des Buches und Grace Metalious höchstens deren schlechtere Kopie. Die Mutter: nur ein Bastard.



**Abb. 8** Carol Lynley und Grace Metalious

## 7 mater incerta est

Noch einmal zurück zur TV-Soap *Peyton Place*: Sie habe sich immer gewünscht, später einmal auszusehen wie ihr Vater, sagt Allison in der 44. Episode zu ihrer Mutter, während sie einmal mehr die Fotografie des falschen Vaters betrachtet und fügt dann an: „But of course I don't really look like you either.“ Ein bemerkenswerter Nachsatz, der sich – ähnlich wie der oben beschriebene Wochenschaubericht – auch als selbstreflexiver Meta-Kommentar lesen lässt, welcher zum Ausdruck bringt, wie weit sich mittlerweile die TV-Soap von der ursprünglichen literarischen Vorlage entfernt hat. „I don't really look like you either“: Auch diese Fernsehserie sieht unterdessen kaum mehr aus, wie das, was Grace Metalious einst zu Papier gebracht hat. Tatsächlich wird 1964, noch bevor die Serie startet, die Autorin Grace Metalious an den gesundheitlichen Folgen ihres Alkoholismus sterben. Hatte die Schriftstellerin schon bei den beiden Kino-Verfilmungen miterleben müssen, wie man ihren Stoff gegen ihre Intentionen veränderte, so wird die Fernsehserie, dieser letzte Nachkomme ihres großen Romans, nun endgültig ganz ohne Beteiligung der Mutter gezeugt. Paul Monash, der Produzent der Fernsehserie, zeigt nach dem Tod von Grace Metalious denn auch keine Hemmungen mehr einzugestehen, dass er am ursprünglichen Roman eigentlich gar kein Interesse hat. Gegenüber dem Fernsehkolumnisten der *Los Angeles Times* lässt er verlauten: „I've read the book. I've seen the film, several times, and I got more from the film“ (zit. n. Toth 1981, S. 347). Dies bestätigt zwar einerseits die von Seiten der Literaturwissenschaft vorgebrachte Kritik, die Film- und Fernsehadaptionen hätten die Metalious'sche Vorlage verfälscht und bastardisiert: „*Peyton Place* was now a brand name, a simple commodity, uncoupled from individual authorship“ (Cameron 2007, S. xviii). Paradoxerweise aber wird gerade mit dieser „Entkoppelung“ von Stoff und Autorin jenes zentrale Thema des Romans, die Frage der Illegitimität, noch unterstrichen. Wenn der Fernsehproduzent eingesteht, dass die Serie sich eigentlich gar nicht auf den ursprünglichen Roman beruft und somit nur eine verschobene, eine illegitime Fortsetzung von Metalious' Werk ist, folgt er unbeabsichtigt doch genau dem Roman, indem er dessen Thema der Illegitimität nun gar zum Arbeitsprinzip erhebt.

So wird auf Ebene der Produktion jenes neurotische Fantasma Realität, welches immer schon das Genre des Melodramas umgetrieben hat: In seinem Aufsatz „Der Familienroman der Neurotiker“ schreibt Freud: „Kommt dann die Kenntnis der verschiedenartigen sexuellen Beziehungen von Vater und Mutter dazu, begreift das Kind, daß *pater semper incertus est*, während die Mutter *certissima* ist, so erfährt der Familienroman eine eigentümliche Einschränkung: er begnügt sich nämlich damit, den Vater zu erhöhen, die Abkunft von der Mutter aber als etwas Unabänderliches nicht weiter in Zweifel zu ziehen“ (1941, S. 229 f.). Der Freud'sche

Familienroman und dessen neurotisches Szenario, so hat Geoffrey Nowell-Smith aufgezeigt, bildet eine, wenn nicht gar *die* Grundkonstellation des Melodramas: „Melodrama enacts, often with uncanny literalness, the ‚family romance‘ described by Freud – that is to say the imaginary scenario played out by children in relation to their paternity, the asking and answering of the questions: whose child am I (or would I like to be)?“ (1991, S. 271). Dieser von Nowell-Smith beschriebenen Tendenz folgen ganz offensichtlich auch die verschiedenen Versionen des *Peyton Place*-Stoffes. Doch es fällt auf, wie weit diese gehen in ihrer „uncanny literalness“ der Inszenierung des Freud’schen Familienromans: denn nicht nur, dass in den Filmen und Fernsehepisoden der Vater in Frage gestellt wird; auch die ehemals sichere Mutter, „*mater certissima*“, wird in Frage gestellt. Sämtliche Abstammungsverhältnisse, auch die maternalen sind unsicher geworden, und der Freud’sche Familienroman bestimmt nicht mehr bloß die Narrative, sondern setzt sich mindestens so sehr in deren jeweiliger medialer Produktion durch. Abstand!

## 8 Die Befreiung vom Sinn

Das Unterhaltungsprodukt Melodrama, so lehrt uns *Peyton Place*, erzählt nicht nur von der Morschheit väterlicher und mütterlicher Autorität, sondern ist selbst schon deren Beweis. Das Genre bricht mit der Genealogie, es entzieht sich der Kontrolle seiner Mütter und Väter, seiner Autorinnen und Produzenten. Stattdessen pflanzt und denkt es sich unentwegt selber fort, als transmedialer Bastard.

Als hätte es noch einer zusätzliche Bestätigung dieses Befundes bedurft, ist denn auch kürzlich noch ein weiterer *Peyton Place*-Bastard entstanden: 2013 hat der amerikanische Dichter David Trinidad den Lyrikband *Peyton Place: A Haiku Soap Opera* veröffentlicht, in welchem er für jede einzelne der 514 Episoden der Fernsehserie (wie auch für die zwei Fernsehfilme, die man in den 1970er und 1980er Jahren noch gemacht hat) je ein Haiku verfasst hat. So hat sich *Peyton Place* nach seiner endlosen Bastardisierung schließlich überraschend doch wieder in jenes Medium fortgepflanzt, in welchem es zuallererst kreiert worden war: in der Schrift. Und es ist von besonderer Ironie, dass dieser Stoff, nach all seinen monströsen Wucherungen und Fortführungen, nun ausgerechnet als Haiku wiedergeboren wird, in der kürzesten Gedichtform der Welt, die gleichsam für eine Art Nullpunkt des sprachlichen Ausdrucks darstellt. Roland Barthes hat den Haiku als ein Aussetzen des Sinns bestimmt: „Der Haiku hat die Reinheit, die Sphärenhaftigkeit und die Leere einer Note; und vielleicht ist das auch der Grund, weshalb er zweimal gesagt wird, wie mit einem Echo versehen. [D]as Echo, das weder Besonderheit noch Tiefe beansprucht, [zieht] lediglich einen Strich unter die Nich-

tigkeit des Sinns“ (1981, S. 104). Als Haiku kommt das Melodram endgültig zu sich selbst, befreit vom Ballast der Bedeutung: ein Bastard ohne Eltern – ein Echo ohne Ursprung, in Medien wiederhallend.

This is the way the  
season ends, not with a bang  
but a ringing phone.  
(Trinidad 2013, S. 35)

## Literatur

- Barthes, Roland. 1981. *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bellour, Raymond. 1990. *L'Entre-Images: Photo Cinéma Video*. Paris: La Différence.
- Cameron, Ardis. 1999. Open secrets: Rereading *Peyton Place*. In *Peyton Place*, Hrsg. Grace Metalious, vii–xxx. Boston: Northeastern University Press.
- Cameron, Ardis. 2007. Never Enough: *Peyton Place* and the making of a literary sequel. In *Return to Peyton Place*, Hrsg. Grace Metalious, vii–xxviii. Boston: Northeastern University Press.
- Cashmore, Ellis. 1994. *And there was television*. New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles. 1991. *Kino 2: Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles. 1993. *Unterhandlungen 1972–1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas. 1972. Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama. *Monogram* 4:2–15.
- Eschkötter, Daniel, et al. (Hrsg.). 2013. *Das Melodram: Ein Medienbastard*. Berlin: Theater der Zeit.
- Freud, Sigmund. 1941. Der Familienroman der Neurotiker. In *Gesammelte Werke*. Bd. 7., 227–231. London: Imago.
- Halberstam, David. 1993. *The fifties*. New York: Fawcett Columbine.
- Hirsh-Dickinson, Sally. 2011. *Dirty whites and dark secrets: Sex and race in Peyton Place*. New Durham: University of New Hampshire Press.
- Kuhn, Annette. 1987. Women's genre: Melodrama, soap opera and theory. In *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the woman's film*, Hrsg. Christine Gledhill, 339–349. London: BFI.
- Lacan, Jacques. 1966. D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose. In *Écrits*, 531–583. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1976. Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines. *Scilicet* 6/7:5–63.
- Lacan, Jacques. 1991. Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. In *Schriften I*, 71–169. Weinheim: Quadriga.
- Lacan, Jacques. 2003. *Das Seminar: Buch IV: Die Objektbeziehungen, 1956–1957*. Wien: Turia + Kant.
- Locket, Moya. 1999. A moral crisis in prime time. *peyton place* and the rise of the single girl. In *Television, history and American culture*, Hrsg. M. B. Haralovich, 77–78. Durham: Duke University Press.
- Mulvey, Laura. 1977/1978. Notes on Sirk and Melodrama. *Movie* 25:53–57.

- Nowell-Smith, Geoffrey. 1991. Minnelli and melodrama. In *Imitations of life: A reader on film & television melodrama*, Hrsg. Marcia Landy, 268–274. Detroit: Wayne State University Press.
- Ritzer, Ivo. 2011. *Fernsehen wider die Tabus: Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Ritzer, Ivo. (Hrsg.). 2015. *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*. Wiesbaden: Springer.
- Roloff, Simon. 2013. Legitime Bastarde: Genealogie und Institution im Familienmelodram. In *Das Melodram: Ein Medienbastard*, Hrsg. Daniel Eschkötter, et al., 230–244. Berlin: Theater der Zeit.
- Stewart, Garrett. 1999. *Between film and screen: Modernism's photo synthesis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Toth, Emily. 1981. *Inside Peyton Place: The life of Grace Metalious*. Garden City: Doubleday.
- Trinidad, David. 2013. *Peyton Place: A Haiku soap opera*. New York: Turtle Point Press.

**Johannes Binotto** Dr. phil. Kultur- und Medienwissenschaftler, freier Autor und Mitarbeiter am Englischen Seminar der Universität Zürich. Lehre zu Film und Psychoanalyse am Zürcher Lacan Seminar, sowie an der Psychiatrischen Universitätsklinik Zürich (Burghölzli). Forschungsschwerpunkte: Filmtechnik und/als Psychoanalyse, Signalstörung und Affekt, Schnittstellen zwischen Raumtheorie, Literatur- und Medienwissenschaft. Veröffentlichungen u. a. eine breit angelegte Monographie zum Raum des Unheimlichen in bildender Kunst, Literatur und Film (2013 unter dem Titel TAT/ORT bei Diaphanes erschienen) sowie diverse Aufsätze und Buchbeiträge zu Affekt- und Wahrnehmungsstörungen in zeitgenössischer Kunst, zu Digitalität und Fragmentierung bei James Bond, zur Hysterie der Mafia, zur filmphilosophischen Verteidigung des Happy Ends oder zur subversiven Aussagekraft der Rückprojektions-Technik im klassischen Hollywoodkino.